

El éxito ambiguo de una noción

Desde su nacimiento, la noción de “*film noir*” está rodeada de un halo de prestigio. Lo curioso es que nació de forma casi accidental, en medio de una frase de una crítica publicada en *L'Écran français*, en agosto de 1946. Refiriéndose a algunas películas recién distribuidas en Francia (*The Maltese Falcon*; *Laura*; *Double Indemnity*; *Murder, My Sweet*), Nino Frank escribe: “De modo que estos films ‘noirs’ no tienen nada en común con las cintas policiales habituales; [lo que realmente importa en este caso] son los rostros, las conductas, las palabras”¹. Las comillas en el adjetivo *noir* indican que, para Frank, se trata sólo de una simple metáfora. Sin embargo, su texto –más que el de Jean Pierre Chartier², publicado unos meses después en *La Revue du cinéma*, donde también figura dicha expresión– y su empleo del término “*film noir*” estarán destinados a tener un éxito paradójico: lento en perfilarse en los escritos sobre cine, pero inmediato en los cinéfilos, pues tan sólo dos años después de su aparición ya se organizará el primer festival de *film noir* en París, en la sala de la Pagode³. Finalmente, el éxito será enorme: la expresión “*film noir*” terminará imponiéndose de forma irresistible, a tal extremo que los mismos estadounidenses la adoptan sin traducirla y hablan de “*the film noir*”. También yo la utilizaré, sin dejar de reconocer que su uso histórico es un tanto inexacto. Por ejemplo, en el momento en que el equipo de Paramount planifica *Double Indemnity*, ignora e ignorará por

¹ Frank N., “Un Nouveau genre policier : l’aventure criminelle”, en *L'Écran Français*, n° 61, 1946, pp. 8-9 y 14.

² Chartier J.-P. “Les Américains aussi font des films noirs”, en *La Revue du cinéma*, n° 2, 1946, pp. 67-70.

³ Andrews D., “André Bazin”, París, *Cahiers du Cinéma*, 1983 (1978), p. 148.

mucho tiempo la noción de “*film noir*”. De hecho, la película es promocionada como un melodrama criminal. No obstante, hoy la expresión ya se ha impuesto, y una de las tesis de este trabajo es que efectivamente designa una realidad cinematográfica. De modo que no hago otra cosa que sumarme a una práctica común.

El interés crítico y académico por la noción, mejor dicho, por lo que ella abarca, también ha seguido una trayectoria sorprendente. El primer libro dedicado al tema es la obra de los críticos franceses Raymond Borde y Etienne Chaumeton, que se publica en 1954⁴. Lo sigue un largo período de silencio hasta que los críticos norteamericanos vuelven a interesarse en la cuestión a fines de los años 1960. Diez años más tarde, comienzan a aparecer libros en inglés. El *film noir* es minuciosamente examinado, analizado e historizado. Se investiga la filosofía del género, las arquitecturas presentes en ese tipo de películas, la influencia germánica en el género o su conexión con la situación de las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial, por citar sólo algunas de las problemáticas estudiadas⁵. La multiplicidad de perspectivas enriqueció nuestro conocimiento del tema, pero en algunos casos también oscureció su definición o su historia. De hecho, se han postulado como origen del género, momentos tan distintos como la depresión de los años treinta o el descontento de la posguerra⁶. A nivel estilístico, se lo ha considerado heredero de la novela *hairboiled*, del cine expresionista alemán, del modernismo literario, de las películas de gánsters de los años treinta, del realismo poético francés, etc⁷. Los autores se contradicen entre sí, les cues-

⁴ Borde R. y Chaumeton E., *Panorama du film noir (1941-1953)*, París, Flammarion, 1954. [*Panorama del cine negro*, Buenos Aires, editorial Losange, colección Estudios Cinematográficos, traducción de Carmen Bonasso, 1958.]

⁵ Conrad M. T. (ed.), *Philosophy of Film Noir*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2006. Dimendberg E., *Film Noir and Spaces of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.

Palmer R. B.: *Hollywood's Dark Cinema: The American Film Noir*, Nueva York, Twayne Publishers, 1994. Biesen S. C., *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2005.

⁶ Dimenberg E., *op. cit.*, 2004. Telotte J. P., *Voices in the Dark*, Urbana, University of Illinois Press, 1989.

⁷ Palmer R. B., *op. cit.*, 1994. Tuska J., *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*, Westport, Greenwood Press, 1987. Naremore J., *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, Berkeley, University of

ta jerarquizar los distintos orígenes, e incluso a veces generalizan de manera indebida. Charles Higham y Joel Greenberg piensan que llega en las valijas de los emigrados germánicos perseguidos por el nazismo; en cambio, John Belton lo considera un género fundamentalmente estadounidense. Y Paul Kerr ve un fenómeno exclusivamente hollywoodense⁸.

La consecuencia es que hoy todo el mundo conoce la noción, pero sus límites y su definición son por lo menos vagos y discutibles. ¿De qué hablamos específicamente cuando hablamos de *film noir*? ¿Debemos suponer que el género surge en 1941 con *The Maltese Falcon* y termina en 1958 con *The Touch of Evil*, como señala la periodización más aceptada? ¿O hay que limitarse al período 1941-1944, o acaso sumar también algunas películas de... 1915? Tampoco hay acuerdo respecto de los límites geográficos del *film noir*: muchos autores lo definen como un género estadounidense, pero también existen estudios sobre el *film noir* francés o británico. Más abundantes aún son los intentos de definiciones profundas, en las que se determina un conjunto de rasgos característicos⁹. Los autores enumeran el escenario urbano y nocturno, la iluminación de estilo expresionista, la narración criminal, los personajes de la mujer fatal y el detective, etc., como marcas características del *film noir*. Cada autor destaca un rasgo diferente. Frank Krutnik subraya la debilidad de los protagonistas masculinos; Janey Place y Lowell Peterson describen la visión de mundo que expresa el estilo *noir*; Robert G. Porfirio resalta la atmósfera existencialista de la narración¹⁰. En definitiva, parece imposible llegar a un acuerdo acerca del rasgo determinante del *film noir*.

California Press, 1998. Schatz T., *Hollywood Genres*, Nueva York, Random House, 1981. Dickos A., *Street with no Name*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002.

⁸ Highman C. y Greenberg J., “Noir Cinema”, en Silver A. y Ursini J. (eds.), *Film Noir Reader*, Nueva York, Limelight Editions, 1999 (1968), pp. 27-35. Belton J., *American Cinema / American Culture*, Nueva York, McGraw Hill, 1994. Kerr P., “Out What Past? Notes on the B film noir”, pp. 107-127, en Silver A. y Ursini J. (eds.), *op. cit.*, 1999 (1979).

⁹ Buss R., *French Film Noir*, Londres, Marion Boyard Publishers, 2001. Kearney M. F., *British Film Noir Guide*, Londres, McFarland and Co, 2001.

¹⁰ Krutnik F., *In a Lonely Street*, Londres-Nueva York, Routledge, 1991. Place J. y Peterson L., “Some Visual Motifs of Film Noir”, en Silver A. y Ursini J. (eds.), *op. cit.*, 1999 (1974).

Peor aún: la propia categoría a la que pertenece la noción queda indeterminada. ¿El “*film noir*” es una atmósfera o una estética? A menudo se le niega la capacidad de definir un género cinematográfico, incluso de hacer referencia a algo concreto¹¹. Los términos de la discusión acerca del *film noir* en tanto género fueron recientemente clarificados por Steve Neale en su minucioso trabajo sobre los géneros en Hollywood. Sostiene que el *film noir*, si bien existe como género crítico (utilizado por los críticos de cine), no existe en absoluto como género histórico: nunca se les habría pasado por la cabeza a los ejecutivos de los estudios de Hollywood la idea de inventar algo parecido al género *noir*. En la época de sus estrenos, las películas que hoy llamamos *noirs* recibieron diversas denominaciones, como melodrama criminal, thriller psicológico o película de detective¹². Retomando de esta manera la oposición, propuesta por Tzvetan Todorov, entre dos modalidades de realidad del género literario o cinematográfico¹³, Neale plantea el problema con rigurosidad. Nosotros volvemos a enfocarnos en esa problemática y tratamos de retocar algunas de sus conclusiones.

¿Acaso nos enfrentamos a una noción tan ambigua e inestable como para calificarla de insensata? James Naremore empieza su obra *More than Night: Film Noir in Its Contexts* afirmando que se ha convertido en una gran categoría de las investigaciones cinematográficas y que como tal es imposible caracterizarla¹⁴. Sería fácil encontrar un contraejemplo para cada definición: existe por lo menos una película considerada *noir* que no se desarrolla en una gran ciudad, otra que no es en absoluto expresionista, y otra que es más melodramática que policial. ¿Tal vez *Film noir* sea

Porfirio R. G., “No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir”, en Silver A. y Ursini J. (eds.), *op. cit.*, 1999 (1976).

¹¹ Vernet Marc., “Film Noir on the Edge of the Doom”, en Copjec J., *Shades of Noir*, Londres, Verso, 1993, pp. 1-31.

¹² Neale S., *Genre and Hollywood*, Nueva York, Routledge, 2000, pp. 153-175.

¹³ Todorov T., “L’Origine des genres”, en *La Notion de littérature et autres essais*, París, Éditions du Seuil, 1987, pp. 27-46. [“El origen de los géneros”, en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 47-64, Traducción de Jorge Romero León.]

¹⁴ Naremore J., *op. cit.*, 1998, p. 6.

una expresión comodín, que abarca un universo elástico, de contornos indefinibles, inadecuada para la reflexión, y en ese sentido análoga a “romántico” o “clásico” en el lenguaje común? Sin embargo, no es posible abandonar la expresión *film noir* en la playa de las nociones olvidadas. Señalemos algunos motivos importantes. Primero, la pluralidad de usos no implica la imposibilidad de tratarla como un concepto riguroso, sólo exige que uno sea precavido. De hecho, intentaré en estas páginas ofrecer una definición estricta del término *film noir*, proponiéndolo como un género, conforme al sentido común cinematográfico y bien delimitado histórica y conceptualmente. Segundo, es difícil (¿imposible?) imaginar ciertas películas sin asociarlas a esa noción: ¿*Gilda*, *Out of the Past*, *The Killers*, *The Blue Dahlia*, *Lady from Shanghai*, *Kiss of Death*, *Night and the City*, etc., no son *films noirs* hasta la eternidad? Tercero, descartar el *film noir* implicaría tirar a la basura una enorme cantidad de literatura científica al respecto (con el agravante de que siguen apareciendo obras sobre el tema)¹⁵. ¿En nombre de qué dogma habría que suponer que sólo quienes hablan de *film noir* se equivocan? Cuarto, el hecho de que el *film noir* estadounidense de los años 1940 haya generado una importante cantidad de películas realizadas en otras épocas y bajo otros cielos, ¿no es el indicio de una realidad que ha marcado a los cineastas y a la historia del cine?

UNA CONVICCIÓN Y ALGUNAS PRECAUCIONES

“¿Qué puedo hacer...? No sé qué hacer...” Conocemos la letanía de Anna Karina quejándose de su aburrimiento en *Pierrot le fou*. Acosada por el vacío y el tedio, su vida es un lamento constante, por lo que termina renunciando a Pierrot que sólo se ama a sí mismo. El estudioso que se aboca al *film noir* tiene la

¹⁵ Algunas obras que estaban a punto de publicarse mientras yo escribía estas líneas: Luhr W., *Film Noir*, Londres, Blackwell, 2012; Phillips G. D., *Out of Shadows: Expanding the Canon of Film Noir*, Lanham, Scarecrow Press, 2012; Hare W., *Pulp Fiction to Film Noir*, Jefferson, McFarland Company, 2012; etc.

sensación inversa, ve que hay demasiado (películas, libros, artículos, sugerencias), lo cual conduce, paradójicamente, a la misma pregunta: “¿qué puedo hacer...?” La convicción de que existe algo así como el “*film noir*” me incita a responder. No se trata sólo de un conjunto de interpretaciones más o menos coherentes acerca de un corpus elástico de películas, se trata de brindarle un sentido conceptual preciso, tanto histórico como narratológico y sociológico, a la expresión “*film noir*”. Más exactamente:

- Existió sin dudas un movimiento de producción en el interior de la industria hollywoodense que propició lo que hoy llamamos “*film noir*”, aun cuando dicho movimiento no haya sido planificado por los estudios sino que nació en el interior de los estudios.
- El conjunto de películas que podemos catalogar con el rótulo de “*film noir*” exhibe una sólida unidad narrativa y estética, lo que explica su influencia en los géneros conexos.
- Esas películas fueron elaboradas, producidas y realizadas por un grupo relativamente homogéneo de creadores hollywoodenses, intelectuales germánicos y norteamericanos que encontraron refugio en la Meca del cine.

En ese sentido, el *film noir*, producido por emigrados, en el interior de la industria de Hollywood, puede ser asociado a una forma de resistencia social, política y también gramatical frente a la modernidad industrial. Borde y Chaumeton señalan que el “estilo *noir*” suele desorientar a los espectadores¹⁶. En efecto, parece que el género transgrede casi todos los hábitos hollywoodenses. Y lo más sorprendente es que los primeros *films noirs* se basan en un material literario hasta entonces prohibido en los estudios. Son personalidades marginales, por lo general recién llegados, que negocian con los magnates y con la censura y consiguen adaptar a Cain, Woolrich, Chandler. Para ellos, el *film noir* representa un espacio de libertad donde pueden desplegar una visión lúgubre y desolada. Por ese motivo, nos atrevemos a asociarlo con un discurso crítico de la modernidad, en particular el de Walter Benjamin.

¹⁶ Borde R. y Chaumeton E., *op. cit.*, 1954, p. 23.

Si el *film noir* llegó a ser un acontecimiento tan importante para tantos cineastas posteriores de diversos orígenes, se debe no sólo a la independencia de sus autores y a la audacia de su elaboración sino también a la relevancia de sus temas y de sus intenciones.

Defender esta tesis implica por lo menos dos precauciones a tener en cuenta. Por razones de eficacia, hay que evitar que el concepto se infle desmesuradamente y termine abarcando toda la historia del cine. Yo me concentraré en un breve período de la historia de Hollywood, que va desde el final del año 1943 hasta al año 1950. Esos dos mojones pueden ser representados simbólicamente. El 24 de septiembre de 1943, la censura interna de los estudios (Production Code Administration) decide aceptar que se adapte en Paramount la novela de James M. Cain, *Double Indemnity*. Ese acontecimiento sorprendente (se suponía que Cain era incompatible con las normas morales de Hollywood) fue posible debido a una serie de motivos diversos que, como veremos, terminaron convergiendo en un mismo efecto. En particular, la necesidad de encontrar temas nuevos en un momento en que el público empezaba a cansarse de las películas de guerra es una causa directa. Segunda fecha emblemática: el 24 de noviembre de 1947: ese día, una asamblea de ejecutivos de las Majors, reunida en el Waldorf Astoria de Nueva York, cede a las presiones de la Comisión de Asuntos Antiestadounidenses (HUAC), que está juzgando a lo que se conocerá como los diez de Hollywood, y acepta la imposición de listas negras. Esos dos acontecimientos tienen una incidencia crucial en la historia del *film noir*, como pronto lo veremos. El primero propicia su emergencia. El segundo, si bien no pone fin al movimiento, lo transforma de manera notable: puede decirse que concluye el período del “primer” *film noir*, antes de los resurgimientos del género, cada uno vinculado a un contexto industrial, social, político, diferente. Si bien, como señala Thom Andersen¹⁷, la represión más severa contra los supuestos comunistas de Hollywood se desata a partir de 1951, los acontecimientos de 1947 no dejan de ser un

¹⁷ Andersen T., “Le Temps du crapaud”, en Andersen T. y Burch N., *Les Communistes de Hollywood: Autre chose que des martyrs*, París, La Sorbonne Nouvelle, 1994 (1990), p. 83.

símbolo de la purga que transformó a los estudios. Me limitaré a estudiar la trayectoria estadounidense del género durante esos siete años, lo cual es más que suficiente para esta obra. Si bien el *film noir* tiene raíces e influencia cosmopolitas, nació en la industria de Hollywood y no podría haber nacido en otro lado: lo único que pretendo abarcar es el inicio de ese movimiento.

Otra medida precautoria, tendiente a evitar ciertas dificultades señaladas por Steve Neale y otros autores como Richard Maltby¹⁸, consiste en establecer el sentido exacto en que usamos la noción de género. Al final de su obra *Film / Genre*, Rick Altman subraya que un género específico debe ser definido a la vez sintácticamente (emplea un lenguaje cinematográfico específico), semánticamente (pone en escena un universo ficcional estable) y pragmáticamente (se vincula con un contexto sociocultural particular)¹⁹. Un género, por lo tanto, no debe ser separado “de las instituciones y los hábitos sociales que lo rodean”²⁰. El *film noir* que es objeto de nuestro estudio está perfectamente delimitado. Se trata de una fórmula narrativa particular asociada a una coyuntura derivada del Hollywood de la posguerra: el *film noir* estadounidense producido en Hollywood entre 1943 y 1948.

¿Eso significa que excluimos del universo del *film noir* a todas las demás producciones que no pertenecen a esa época? Para responder a ese tipo de cuestionamientos, es imprescindible distinguir entre género-ocurrencia y género-tipo. Existen ciertos westerns clase B de los años 1930 que son una *ocurrencia* del *tipo* western que da lugar a otras ocurrencias, como por ejemplo el western crítico de los años 1970 o el western spaghetti. Cada género se renueva y cada evolución debe ser conectada a una nueva situación, un nuevo mundo del arte, diría Howard Becker²¹. De modo

¹⁸ Maltby R., “The Politics of the Maladjusted Text”, en *Journal of American Studies* (Cambridge), vol. 18, 1984, pp. 49-71.

¹⁹ Altman R., *Film / Genre*, Londres, BFI, 1999, pp. 207-213 (*Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, traducción de Carles Roche Suárez, 2000).

²⁰ *Ibid.*, p. 211.

²¹ Becker H., *Les Mondes de l'Art*, París, Flammarion, 1988. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

que estudiaré una ocurrencia del *film noir*, cuyo atributo esencial es ser la primera, como procuraré demostrarlo. Eso no implica que no hayan existido otras ocurrencias, a las que por ahora dejaré de lado.

UNA SOLA TESIS EN CUATRO VIAJES AL PAÍS DEL NOIR

En defensa de la tesis que acabo de resumir, propondré cuatro recorridos diferentes y complementarios. Tal vez esta organización genere un sentimiento de frustración en el lector; dado que cada recorrido sólo ofrece una vista parcial del *film noir*, y puede resultar difícil conformarse con fragmentos sucesivos de la historia. ¿Por qué entonces no ofrecer una historia cronológica, que sea histórica, narratológica y sociológica a la vez? Sin dudas, sería la solución deseable, pero es imposible porque las temporalidades y las lógicas históricas, narratológicas y sociológicas son muy diferentes. La historia de la industria hollywoodense está vinculada con la actualidad política de una época de múltiples repercusiones. Desde fines de 1943, la situación de Hollywood no es exactamente la misma que en diciembre de 1941, cuando la industria reaccionaba a la agresión japonesa y a la exigencia federal de apoyar la participación de Estados Unidos en la guerra. También es muy diferente de la situación de los años 1930, caracterizada por un contexto de luchas sociales. A ese tiempo breve se opone el tiempo largo de las transformaciones genéricas: la historia de las formas narrativas populares empieza a principios del siglo XIX, si le creemos a Peter Brooks²². La novela gótica²³, de la que surge el *film noir* tras varias derivaciones, nació a finales del siglo XVIII: el estudio de los orígenes genéricos del *film noir* nos obliga a observar el cruce entre géneros antiguos y modernos. El tiempo sociológico también tiene su propia racionalidad. Para comprender el estado de ánimo de Otto Preminger, Raymond Chandler, Edward Dmytryk o Robert Siodmak cuando emprendieron *Laura*; *Double Indemnity*; *Murder, My Sweet*;

²² Brooks P., *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1995.

²³ Lévy M., *Le Roman gothique anglais*, París, Albin Michel, 1995.

Phantom Lady, es necesario remitirse a la experiencia de la modernidad cultural que vivían, por un lado, los intelectuales germánicos, y por otro, los norteamericanos, entre 1920 y 1940.

La discordancia temporal impedía una simple exposición cronológica. Lo cual genera algunos inconvenientes: cuando en la parte histórica reconstruimos la accidentada producción de *Double Indemnity*, aún no estamos en condiciones de entender por qué la película adquirió tan rápido la categoría de modelo narrativo, ni por qué la colaboración entre Raymond Chandler y Billy Wilder es un emblema de la colaboración entre intelectuales típica del *film noir*.

Sin embargo, la división en partes homogéneas permite una progresión más clara del trabajo, y la pertinencia de cada sección se vuelve más nítida. El primer recorrido a través de las representaciones críticas del *film noir* posibilita la revisión del saber acumulado y consolida los cimientos necesarios para el trabajo posterior. La etapa histórica sostiene el análisis: responde los interrogantes acerca de la coincidencia de las producciones y, en un sentido más general, acerca de la propia existencia del género. Ahí vemos que el movimiento nace a fines de 1943 y se desarrolla en los años siguientes. En el trabajo posterior siguiente, nos enfocamos en una cuestión dejada entre paréntesis hasta ese momento: la unidad narrativa y estética de un género que, gracias a la sección precedente, ya somos capaces de situar en la historia hollywoodense. En ese punto, aún se nos escapa la significación del *film noir*: ¿qué importancia o qué valor tenían esas películas para sus autores? La indagación de sus estados de ánimo, sus expectativas, sus ideas, que es el tema de la última sección –más sociológica– nos guiará a la solución del problema.

De ese modo la progresión de los desarrollos se verá completa: la historia de las evoluciones de la industria hollywoodense, y en su interior, la de la producción de *films noirs*, componen un marco riguroso desde el cual examinar las cuestiones narratológica y estética. Recién después de conocer el universo ficcional, la fórmula narrativa y los principios estéticos del género, podemos preguntarnos qué sentido tienen para los autores. Una demarcación precisa legitima la progresiva ampliación de las perspectivas. Con-

cluiremos preguntándonos qué lugar ocupa el *film noir* en nuestra modernidad artística. Para no perder a nadie en el camino, veamos en detalle lo que serán las cuatro secciones.

Antes mencionamos el interés que la literatura crítica ha manifestado por el género, y dedicamos la primera parte a ofrecer una síntesis de ese contenido. Procuramos responder la siguiente cuestión: ¿por qué el *film noir* ha interesado, atraído e intrigado tanto a la crítica? La primera etapa del discurso crítico es francesa. Las opiniones estaban mucho más divididas de lo que se supone. Incluso uno de los “inventores” de la expresión parece no apreciar demasiado esas películas que, según él, desafiaban toda moral. Sin embargo, al mismo tiempo, las películas tuvieron un enorme éxito en las salas francesas, lo cual derivó en una serie de artículos apasionados y en un primer libro, *Panorama du film noir*. Dicha pasión es compartida por los primeros autores estadounidenses que se interesan por el género en los años 1970: consideran que es un espejo de la rebelión de la juventud contemporánea. El interés por el género crece a lo largo de esa década, jalonada por los trabajos universitarios y, luego, por los primeros libros generalistas de los años 1980. Estos presentan al *film noir* como uno de los grandes géneros estadounidenses: es la época de su “monumentalización”. Desde los años 1990, los estudios se multiplican y las perspectivas se diversifican. La especialización de los autores posibilita el progreso multidireccional de los enfoques que resaltan diferentes rasgos del género; y también origina saludables polémicas. En nuestra opinión, dos obras se destacan: *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, de James Naremore, y *Blackout: World War II and Origins of Film Noir*, de Sheri Chinen Biesen, que son para nosotros importantes fuentes de inspiración.

La segunda sección es una respuesta positiva a la siguiente pregunta: ¿existió algo así como el género del *film noir* en Hollywood entre 1943 y 1948, el cual sería descubierto, celebrado e imitado posteriormente? Y en caso de responder de modo afirmativo, ¿cómo se explica su emergencia? Nuestra respuesta se basa antes que nada en una constatación: cuatro películas, *Double Indemnity*, *Phantom*

Lady, Laura y *The Woman in the Window* son producidas al mismo tiempo, presentan características muy similares e incluso extremadamente asombrosas respecto de las costumbres de Hollywood. Esas películas constituyen verdaderos acontecimientos en los estudios. Su posteridad es profusa e inmediata, con imitaciones y reversiones. Para comprender la lógica de este extraño acontecimiento, hay que indagar en la doble vida de Hollywood. La vida industrial reúne empleados y patrones en un mundo que, en última instancia, es bastante funcional. Pese a las disparidades de salarios y de poder, allí todos terminan colaborando con independencia de las opiniones personales de cada uno. Por ejemplo, el elegante y muy republicano Irving Thalberg trabaja con comodidad en el seno de MGM junto al laborioso demócrata Mervyn Le Roy²⁴. Pero la vida hollywoodense no se reduce a esta relación profesional: el mismo Thalberg se muestra despiadado y despectivo respecto de las reivindicaciones de la Screen Writers Guild durante la primera crisis de 1933²⁵. Mediante el examen de la industria y de su doble funcionamiento, profesional, por un lado, y sociopolítico, por el otro, veremos que el mundo de Hollywood no es monolítico: se despliega en él un abanico de alianzas y oposiciones en constante recomposición, lo cual explica por qué pueden surgir de allí películas disonantes respecto de las normas industriales.

Luego llegará el turno de estudiar esas películas desde un punto de vista narrativo y estético. Volveremos a encontrar una larga serie de incongruencias. El género procede del cine criminal y, sin embargo, su personaje central es una mujer. Sus relatos se ubican en el universo contemporáneo de las grandes metrópolis, mientras que su esquema narrativo implica, por lo general, enormes castillos oscuros y lúgubres. Su narración es en primera persona, aunque el narrador parece ser el último en comprender el entramado de los acontecimientos. Mediante el estudio semiótico y narratológico, nos introduciremos en el núcleo de esas aparentes

²⁴ Gabler N., *Le Royaume de leurs rêves*, París, Calmann-Lévy, 2005 (1989), p. 268.

²⁵ Ceplair L. y Englund S., *The inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community*, Urbana, University of Illinois Press, 2003, pp. 30-31.

singularidades y describiremos cómo el relato se articula en torno de una “escena primitiva” que sumerge a los protagonistas en el universo siniestro de la “ciudad *noire*”. Esa dinámica explica las propiedades estéticas del género: la afición a la oscuridad o la tendencia a un escalonamiento en profundidad del cuadro son dos consecuencias directas. Las evoluciones del final de la década, debido a la presión que ejercen los acontecimientos políticos que afectan al país en su totalidad y a Hollywood en particular, oscurecerán aún más los relatos y las escenografías.

Por último, nos enfocaremos en el “autor” del *film noir*, una comunidad a la vez homogénea y heteróclita de artistas que se sumaron a la industria. Esta comunidad culta, admiradora de la modernidad artística y empujada a Hollywood por los totalitarismos o por el afán de lucro, está en el origen del género. Casi todos sus miembros son emigrados que vivieron en lugares de intensa actividad cultural y artística, Berlín, Viena o Nueva York, y son arrojados a la jaula de los leones de una industria altamente jerarquizada. Tan desorientados como fascinados, aprovechan la ocasión para expresar esa ambivalencia mediante una estructura narrativa original. Ya sea beneficiándose (como Joan Harrison y Robert Siodmak en *Phantom Lady*) o conquistando (como Otto Preminger en *Laura*) un considerable margen de maniobra, se permiten ignorar en sus películas muchas reglas consuetudinarias de los estudios. Las trayectorias accidentadas de sus autores y su fidelidad a ciertos valores y creencias impregnan el *film noir*. No es extraño, entonces, que esos valores remitan a cierta crítica de la modernidad que podemos encontrar en Walter Benjamin o en Siegfried Kracauer.

Me parece que la progresiva articulación de la historia, la narratología y la sociología del *film noir* por sí sola, permite una visión clara y coherente del género. Llegaremos así a una especie de proposición final, que puede condensarse de la siguiente manera: debido a que los meses finales del año 1943 y el año 1944 son momentos de transición y de incertidumbres económicas y políticas para la industria del cine, un conjunto de intelectuales

que viven y trabajan en Hollywood desde los años 1930 pueden poner en marcha películas basadas en un material literario hasta entonces prohibido por la censura. Esas películas de relatos increíblemente similares, ambientadas en el mismo oscuro universo urbano, construidas en torno de un personaje femenino pronto bautizado *mujer fatal*, tienen un éxito sorprendente. Por eso los estudios autorizan la imitación de esas primeras producciones, lo cual consolida la perennidad del género y su influencia. De modo que el *film noir* es una evidencia de esos márgenes hollywoodenses de los que hablan Thomas Schatz o Jean-Louis Bourget²⁶; en este caso, se trata del margen de libertad y de resistencia del que se beneficiaron intelectuales neoyorquinos y germánicos en esa época. En ese sentido, es una notable expresión del malestar que sentían esos intelectuales y, tal vez, el conjunto de la clase media culta respecto de la modernidad en los años 1930.

Es impresionante cómo el género cristaliza su significación en una figura enigmática, ambivalente y fascinante. La *mujer fatal*, prisionera de la mirada de los hombres y liberada de cualquier obligación, a menudo cruel y siempre seductora, eternamente condenada a morir, guía la narración hacia el derrumbe y la ruina. Pero a la vez permite entrever el angosto camino hacia una libertad difícilmente conquistada en el contexto de una organización social violenta. ¡El héroe es una mujer! Tal vez las condenas al género y también la fascinación que produce se deben a la ambigua heroína de este género de aventuras que es el *film noir*. Punto de convergencia, la mujer fatal es también el crisol de diferentes problemáticas. Es la imagen centelleante del *star system* de la industria hollywoodense, el núcleo narrativo del género y la alegoría de la situación de los intelectuales en Hollywood. Su amarga lucidez es el emblema perfecto de un género siempre cautivante, si consideramos la cantidad de películas que aún hoy tratan de imitarlo.

²⁶ Schatz T., *The Genius of the System*, Nueva York, Henry Holt and Company, 1996. Bourget J. L., *Hollywood la Norme et la marge*, París, Nathan, 2002.